

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 40 (1953)
Heft: 1: Wohnbauten - Hausgerät

Artikel: Der Plastiker Robert Lienhard
Autor: Gerster, Albert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-30934>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Robert Lienhard, *Raub der Europa*, Gips, 1952 / *L'enlèvement d'Europe*, plâtre / *Rape of Europa*, plaster

Photo: Manfred Bingler, Zürich

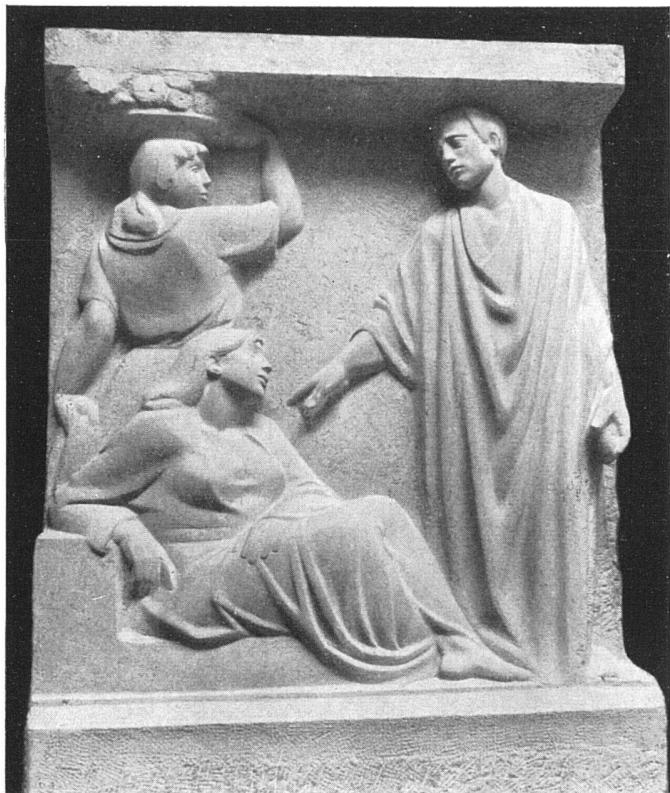
DER PLASTIKER ROBERT LIENHARD

Von Albert Gerster

Wenn Robert Lienhard sagt, er habe ungefähr die ersten zehn Jahre als Bildhauer dazu verwandt, in einem engern Sinn die Natur zu studieren, um sich nachher selbständigeren plastischen Experimenten zuzuwenden, streift er etwas seiner menschlichen wie künstlerischen Haltung. In dieser Selbstcharakterisierung liegt sogar ein sehr schweizerisches Geständnis verborgen: daß er, einem angeborenen Bedürfnis nach Sicherheit folgend, bedächtig und sorgfältig ein Fundament baute, weniger sich selbst als der sichtbaren Natur vertrauend, und daß

er nun, nach der Festlegung des Grundes, das Gebäude seines Schaffens in die Höhe zu errichten versucht. Ganz prinzipiell betrachtet, besitzt ein solches Vorgehen sein Gutes in der Sicherung des Künstlerisch-Handwerklichen, sein möglicherweise Gefährliches in einer Furcht, das Erreichte immer wieder fallen zu lassen.

Angenommen, Lienhards künstlerische Haltung entspringe einem Teil schweizerischen Denkens, so gewinnt offenbar die rein geographische Herkunft ihre Bedeu-



Robert Lienhard, Grabrelief für Dr. Paul Fink, Stein, 1947 / Bas-relief pour le tombeau du Dr. Paul Fink; pierre / Grave relief

Photo: Gudula Möschlin, Zürich

tung. Darum sei auf den Zusammenhang zwischen dem Arbeitsort und dem jeweiligen Stand seines Schaffens geachtet.

Am 4. Februar 1919 ist Robert Lienhard in Winterthur geboren worden. Damit gehört er eigentlich zu der Generation, die erst nach dem Zweiten Weltkrieg nach Paris fahren konnte. Hier ist er in doppeltem Sinn eine Ausnahme. Einerseits trat er aus eigenem Antrieb und halbwegs ermuntert durch seinen Französischlehrer, den ehemaligen Konservator des Winterthurer Kunstmuseums, Dr. Paul Fink, aus der dritten Oberrealklasse der Kantonsschule aus, also kostbare zwei Jahre, bevor die Gleichaltrigen ihren Beruf wählen konnten; anderseits entschloß er sich, nach kurzem künstlerischem Unterricht bei dem Winterthurer Maler Alfred Kolb, nicht für Paris, sondern für Mailand, nicht für Frankreich, sondern für Italien. Was ihm damals zum Eintritt in die Bildhauerklasse Francesco Messinas der Brera brachte, weiß Lienhard heute nur ungefähr zu begründen: eine gewisse Zuneigung zum Italienischen und vielleicht der Rat eines älteren Bildhauers, an der Brera werde er sein Handwerk wohl noch lernen können. Von den heutigen Arbeiten Lienhards aus gesehen, erscheint diese Wahl nicht mehr so zufällig. Wie sehr die verspürte Neigung gewissermaßen für das kommende Schaffen richtig war und wieweit die Wahl das Gesicht der bisherigen Arbeiten bestimmte, ist müßig zu entscheiden.

Die vier Jahre, die Lienhard bis zur Rückkehr nach Winterthur in Mailand verbrachte (wegen Italiens Eintritt in den Krieg wurde ein längerer Aufenthalt verunmöglicht), galten dem traditionellen Lehrgang eines Bildhauers – die verschiedensten Disziplinen vom Studium der griechischen Plastiken bis zum Sezieren menschlicher Leichen umfassend. Obgleich dieser Unterricht an der Brera dem anderer europäischer Kunstschulen verwandt war, prinzipiell kaum sehr verschieden in der Zielsetzung, bekam Lienhard von den Italienern in ihrer besonderen Empfindlichkeit für das Material (im weitesten Sinn) ein Etwas, das die Pariser Ecole des Beaux-Arts zum Beispiel nicht hätte geben können. Ganz allgemein, von der lebendigen jungen italienischen Plastik heute zurückblickend, findet man schon vor dem letzten Weltkrieg in Italien frische gestalterische Kräfte, verborgener als im damaligen Paris vielleicht, aber selbst eine offizielle Kunstschule wie die der Brera offenbar durchsetzend, wiederum im Gegensatz zu Paris. Lienhard wäre damals gerne, parallel zur Lehre an der Brera, ins Atelier des jungen Marino Marini arbeiten gegangen, was aber Francesco Messina (er war damals zugleich Direktor der Akademie) mißbilligt hätte, obgleich junge, bereits selbständige Künstler weiterhin in Kursen der Akademie geduldet wurden.

Es verwundert darum wenig, daß die ersten drei Reisen ins Ausland, die nach 1945 möglich wurden, wiederum Italien galten. Erst als fast Dreißigjähriger hat Lienhard Paris gesehen, überhaupt Frankreich zum erstenmal besucht. Reisen nach Burgund, in die Provence, wieder nach Paris, dann in die Auvergne und durch Mittelfrankreich, mit den großen romanischen und gotischen Kathedralen als Wegweisern, verhalfen ihm zur Begegnung mit großer nichtgriechischer Plastik und mit Frankreich; eine Fahrt durch Jugoslawien 1951 war in einem freieren Sinn eine Studienreise (wie schließlich jede Reise für den Künstler Bereicherung im Hinblick auf sein Schaffen bedeutet und daher auch ohne besondere Absicht zur Berufsreise wird).

Selbst ohne die zu Beginn zitierte Erklärung Lienhards zu kennen, findet man in seinem bisherigen Schaffen zwei deutlich trennbare Abschnitte: einen ersten, der vielleicht bis 1947/48 dauerte (1940 kam er von Mailand nach Winterthur zurück), und einen zweiten, der noch heute nicht abgeschlossen ist. Sehr vereinfachend gesagt, ist die künstlerische Grundform der ersten Schaffenszeit die gefüllte Kugel, die der zweiten, jetzigen, die Hohlkugel.

Wegen der naturalistischen Schulung bei Francesco Messina, wegen der Begegnung mit griechischen und römischen Plastiken und schließlich auf Grund seiner schweizerischen Herkunft erstaunt es wenig, wenn Lienhard während Jahren die elementarste, naheliegendste und auch klassische Formmöglichkeit des Konvexen behauptet. Es entstehen Plastiken, die in der Bindung

*Robert Lienhard, Bildnis Eugen Sigg,
Bronze, 1949 | Portrait de M. Eugen
Sigg; bronze | Portrait of Eugen
Sigg, bronze*

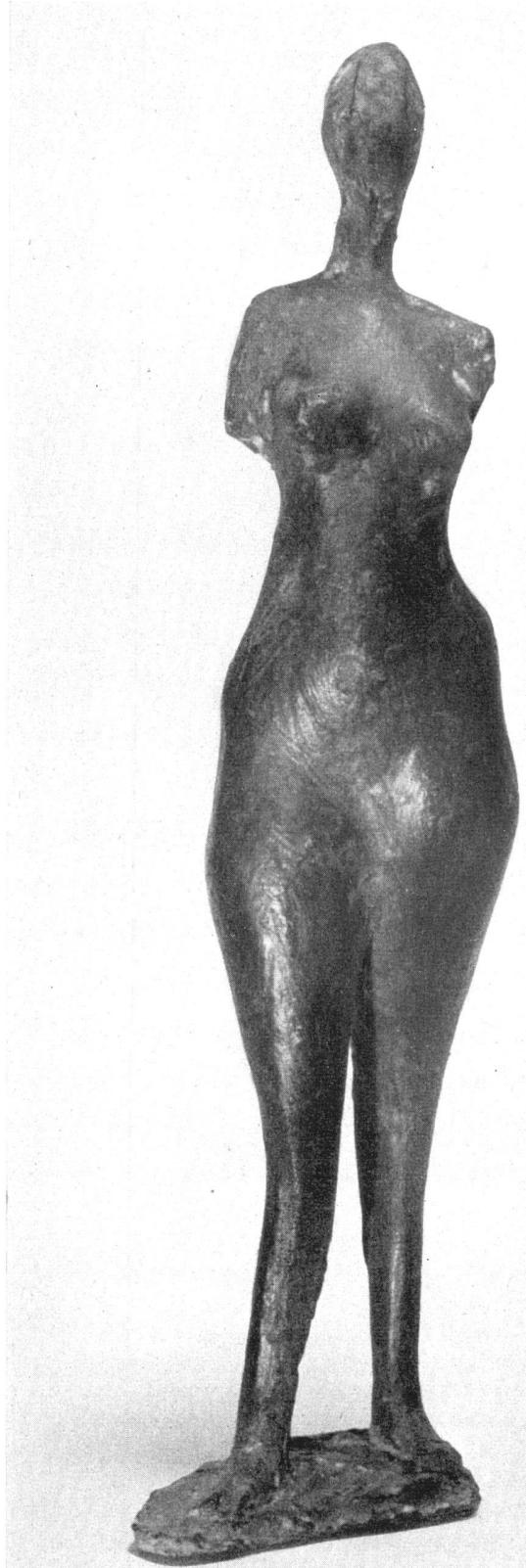


Photo: Manfred Bingler, Zürich

an ein natürliches Vorbild ihre Freiheit suchen. Im Bildnis seiner Frau (1941/42) etwa oder im Relief für das Grab von Paul Fink (1947) liefern die Themen gewissermaßen den schöpferischen Widerstand, an dem sich die künstlerische Formung entzündet. Im Porträt äußerlich anders als in der Hochreliefkomposition fügt Form sich an Form, sorgfältig das Einzelne bewahrend. Das Ziel beider scheint ein nicht bloß naturalistisches zu sein: natürliche Unmittelbarkeit soll mit plastisch möglichst reinem Ausdruck in Einklang gebracht werden. Zwischen diese beiden Arbeiten gliedern sich eine Reihe von Bildnissen, figürlichen Klein- und Großplastiken und Reliefs, die fast ausnahmslos ohne äußeren Auftrag entstanden und sämtliche diese Formmöglichkeit des Vollen, Prallen auszuschöpfen suchen. Ruhig in der Bewegung (als Beispiel könnte der erhobene Arm Christi auf dem Relief für das Grab von Paul Fink

angeführt werden), sind diese Werke innerhalb Lienhards Schaffen dem klassischen Formideal am nächsten.

Schon im Bildnis, das Lienhard von Paul Fink kurz vor dessen Tod modellierte, kündigt die neue, spontanere Oberflächenbehandlung die kommende Zäsur an, welche die bisherigen Arbeiten so deutlich in zwei Gruppen scheidet. Erst aber die Gruppe der Ringer (1948) brachte den für Lienhards Schaffen neuen Formwillen klar zu Tage. In den Augen des Künstlers selbst erscheint dieses erste in der langen Reihe der folgenden Experimente (um seine eigene Bezeichnung aufzunehmen) noch zu naturalistisch, noch zu wenig abstrakt und formrein, was begreiflich ist, vollzog sich dieser Wechsel des innersten künstlerischen Themas doch mit beängstigender Plötzlichkeit: das Vertauschen der



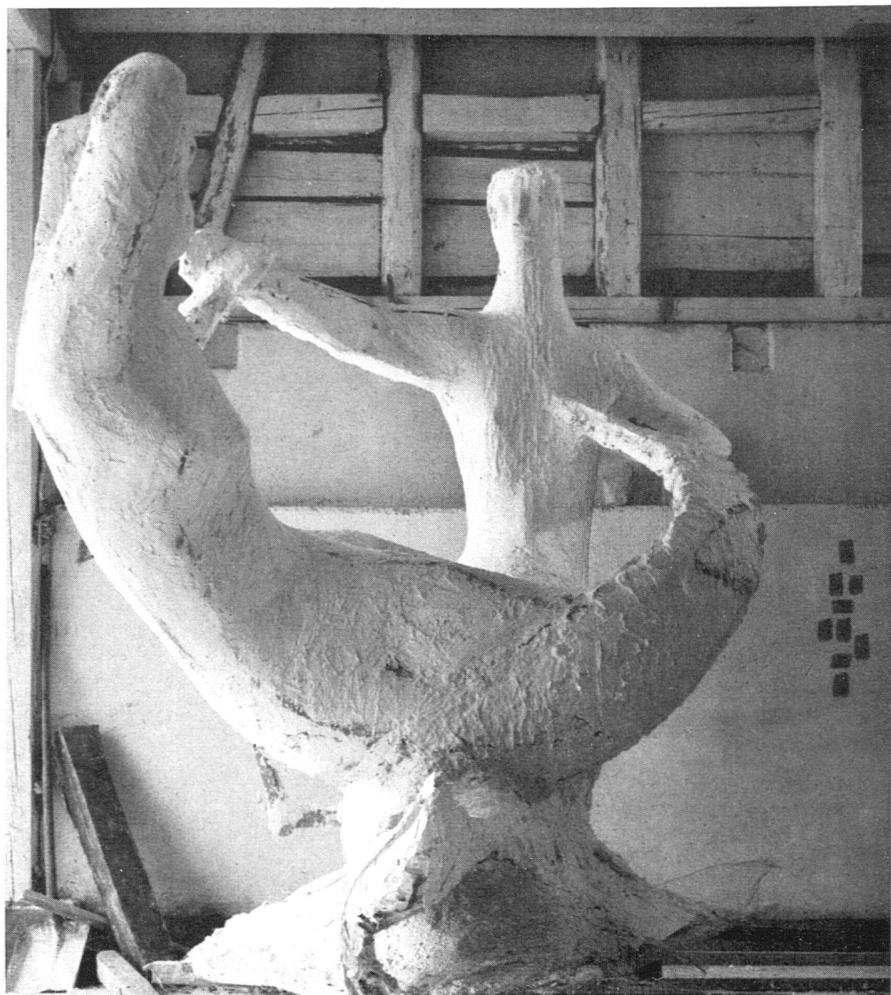
Robert Lienhard, *Kleine Stehende*, Bronze, 1950 / *Petite figure debout*; bronze / Small statue, bronze

vollen, in einem Mittelpunkt ruhenden und von ihm aus getriebenen Formmöglichkeit gegen eine ihm neue, die bloß ein imaginäres Zentrum umschließt.

Die Bewegung, das Gehen eines Jünglings beispielsweise, soll nicht mehr im vorherigen Sinn zur Ruhe gebracht werden, sondern gehört nun notwendigerweise zum neuen Thema; man dürfte sogar behaupten, die schreitenden Jünglingsgestalten, die seit der Wende um 1947/48 auftreten, erhielten für das neue, persönlichere Schaffen Lienhards etwas wie eine symbolische Bedeutung. Sie lassen nicht nur die eine Schaffensmöglichkeit hinter sich, sondern auch einen Teil innerer Sicherheit des Künstlers; was sie vor sich haben, ist das weite Feld neuer Möglichkeiten, welche die Hinzunahme der negativen, hohlen Formen eröffnet.

Der Gruppe der Ringer folgte ein Jahr später die Gruppe der Akrobaten, als Wettbewerbsentwurf für eine Freiplastik vor das Winterthurer «Unfall»-Gebäude. Aufgabe war, eine Plastik auf dem vorgelagerten Rasenplatz aufzustellen und mit dem Gebäude in Einklang zu bringen. Lienhards Entwurf schlug zwei Akrobaten vor, zwei aufeinander balancierende Körper, welche die gegebene Architektur hätten ergänzen und bereichern sollen. Hatte er in der ersten Periode seiner Entwicklung nach Möglichkeit Arme und Beine mit dem Körper in ständiger Verbindung belassen, um plastische Löcher zu vermeiden, sind die Glieder der beiden Akrobaten vom Rumpf abgespreizt, nicht bloß wegen des Balancierens. Und wenn schließlich das Resultat dem Bildhauer noch zu sehr von den Naturformen deduzierend erschien, brachte ihm gerade diese Gruppe eine nochmalige Erweiterung seiner neuen Raumkonzeption und eine Auseinandersetzung mit architektonisch-räumlichen Gegebenheiten. Begleitet von Jünglings- und Frauenfiguren (wovon eine halb bekleidete Frauenfigur für ein privates Grab und eine Jünglingsfigur für das «Grab der Einsamen» im Winterthurer Rosenbergfriedhof entstanden), von Kleinplastiken, Torsos, Reliefs und schließlich von einer schönen Zahl von Porträts, setzt eine Gruppe von drei plaudernden Gestalten, im Halbkreis gegeneinander sitzend, 1951 das einmal aufgegriffene plastische Thema fort und leitet über zum Wettbewerbsentwurf für eine Brunnen-Anlage im Platzspitz in Zürich, an deren Ausführung der Bildhauer gegenwärtig arbeitet. Zwei Meerjungfrauen, die mit ihren Schwänzen und Armen eine plastisch reiche Gruppe ausmachen, das Zusammenfließen der Sihl und der Limmat symbolisierend, entwickelten sich im Verlauf weiterer Entwürfe zu Triton und Nereide, zu einem männlichen und weiblichen Fabelwesen, um schließlich umgekehrt wieder von ihrer äußeren Differenzierung zugunsten einer rein plastischen, abstrakten zu verlieren. Da die Gruppe endgültig aus hellem Tessiner Granit gehauen werden soll, hat sich Lienhard nach Jahren, während derer er fast nur in Bronze arbeitete, wiederum auf den Stein zu besinnen, auf das Material, das er zu Beginn seiner Entwicklung benutzte. Darin und etwa im Umstand, daß im Hinblick auf den Stein die Oberflächenstruktur einfacher, weniger malerisch wird, könnte man Symptome vermuten, welche die Erfüllung und Abrundung dieses zweiten plastischen Themas anzeigen. Diese Ahnung wird durch Werke erhär-

Robert Lienhard, Modell einer überlebensgroßen Brunnenplastik für die Platzspitzanlage in Zürich (unvollendet), 1952 / Modèle d'une sculpture plus grande que nature pour une fontaine de la promenade de Platzspitz, Zurich (inachevé) / Model of more than life-size plastic for Platzspitz park fountain, Zürich (unfinished)



Photos: Manfred Bingler, Zürich

tet, die parallel zur Plastik für den Platzspitz direkt in Gips aufgebaut wurden. Ganz abstrakt ist die Plastik eines Huhnes und Hahnes; dagegen bleibt eine «Entführung der Europa» bewußt gegenständlich, ähnlich wie früher, nur viel vereinfachender, sich von den Formen des Stieres und der Reiterin ableitend. Erfüllung der zweiten Periode ist im Grunde genommen die für Zürich bestimmte Plastik insofern, als sie dem angestrebten Ziel der Hohlkugel am nächsten kommt.

•

Die Möglichkeit, Lienhards bisherigen Arbeiten einer mehr naturalistischen und einer freier abstrahierenden Entstehungszeit zuzuweisen, ist wohl durch das Geographische seines Werdeganges allein nicht voll zu erklären. Die Situation der modernen Plastik, in der er aufwuchs, die Zeit also, spielt hier eine bedeutende Rolle.

Bevor Lienhard und seine Generation zu schaffen anfingen, hatte die moderne Plastik Höhepunkte der Abstraktion, der Vereinfachung erlebt. Es braucht nun

einen Mut, wenn er von seiner naturalistischen Basis aus nochmals ähnliche Ziele anstrebt, obgleich ihn die Strömung nicht mehr wie damals trägt. Was ihn veranlaßt, sich Aufgaben zu stellen, die bereits sehr konsequent gelöst vorliegen, ist indirekter mit der Zeit verbunden: um den eigenen Weg zu finden, hat er die als Schüler übernommene naturalistische Phase und die unmittelbar anschließende, frei abstrahierende Entwicklung zu durchlaufen. In einem gewissen Sinn bedeutet also jede Arbeit dieser beiden Abschnitte eine Stufe zu Folgendem.

Wenn schließlich diese polare Grundspannung sogar im einzelnen Werk Lienhards sich ausdrückt (etwa in der Gruppe der Ringer), darf das weiter nicht verwundern. Die Spannweite vom Fink-Grabmal beispielsweise zur Plastik für den Platzspitz ist enorm. Ist es aber nicht das Schönste, das vom Plastiker Lienhard gesagt werden kann, daß jede seiner neuen Arbeiten sich zu den früheren, sogar zur unmittelbar vorangegangenen, in ein gesundes Spannungsverhältnis setzt, daß er also dauernd sucht?



Robert Lienhard im Atelier | Robert Lienhard dans son atelier | Robert Lienhard in his studio

Photo: Gudula Möschlin, Zürich

Biographische Notiz

Robert Lienhard wurde am 4. Februar 1919 in Winterthur geboren. Nach der Volksschule besuchte er die Kantonschule in Winterthur, die er in der dritten Klasse der technischen Abteilung verließ. Von 1936 bis 1940 arbeitete er als Schüler Francesco Messinas an der Brera in Mailand. 1942 bezog er sein Atelierhaus in Winterthur, das er noch heute bewohnt. 1943 und 1944 gewinnt er das Bundesstipendium, verzichtet aber in den unmittelbar folgenden Jahren, sich wieder darum zu bewerben. Erst 1950 beteiligt er sich mit Erfolg zum drittenmal. – 1946/47/48 Reisen nach Italien, 1948 bis 1951 mehrere Reisen durch Frankreich, Aufenthalte in Paris, 1952 Fahrt durch Jugoslawien. – Die Berner Kunsthalle zeigt

1949 eine größere Zahl von Arbeiten Lienhards zusammen mit Bildern Robert Wehrliens und Rudolf Zenders. Im gleichen Jahr ist er im Rahmen junger Zürcher Künstler im Zürcher Kunsthaus vertreten. 1951 stellt er mit Hans Ulrich Saas und Willy Suter im Winterthurer Kunstmuseum aus. – Unter den öffentlich zugänglichen Werken sind zu erwähnen: Der barmherzige Samariter, Relief (1944), und ein Adorant für das «Grab der Einsamen» (1952), beide im Friedhof Rosenberg, Winterthur, der Porträtkopf Dr. Paul Fink (1946/47) im Winterthurer Kunstmuseum, zwei Reliefs (1951) im Kirchgemeindehaus Oberwinterthur, der Porträtkopf Eugen Sigg (1949) im Besitz der Stadt Zürich und zwei Jünglingsfiguren (1948 und 1950) im Besitz des Kantons Zürich.